+63
$ 3600

TEXTOS DE TEORÍAS Y CRÍTICA LITERARIAS

(Del formalismo a los estudios postcoloniales)

NARA ARAÚJO
TERESA DELGADO

Selección y apuntes introductorios

Universidad de La Habana
Facultad de Artes y Letras

UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA
Casa abierta al tiempo
UNIDAD IZTAPALAPA División de Ciencias Sociales y Humanidades

ANTHROPOS

TEXTOS de teorías y crítica literarias : (Del formalismo a los estudios postcoloniales) / Selección y apuntes introductorios Nara Araújo y Teresa Delgado. — Rubí (Barcelona) : Anthropos Editorial ; México : Universidad Autónoma Metropolitana. Iztapalapa y Rectoría General, 2010
510 p. ; 24 cm. — (Obras Generales)

Bibliografía p. 499-502. Índices
ISBN 978-84-7658-940-3

1. Literatura - Filosofía 2. Crítica literaria I. Araújo, Nara, selec. e introd. II. Delgado, Teresa, selec. e introd. III. Universidad Autónoma Metropolitana - Iztapalapa. Div. Ciencias Sociales y Humanidades (México) IV. Universidad Autónoma Metropolitana - Rectoría General (México) V. Colección

Si, a pesar de los esfuerzos realizados, no se hubiese logrado contactar con algunos de los editores, autores o derechohablantes de los textos incluidos en este libro, rogamos acepten nuestras disculpas y se comuniquen con nosotros.

EL EDITOR

Primera reimpresión revisada en Anthropos Editorial: 2010

© Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Iztapalapa, 2003, 2010
© Anthropos Editorial, 2010
Edita: Anthropos Editorial. Rubí (Barcelona)
www.anthropos-editorial.com
En coedición con la División de Ciencias Sociales y Humanidades. Unidad Iztapalapa y la Rectoría General de la Universidad Autónoma Metropolitana, México
ISBN: 978-84-7658-940-3
Depósito legal: B. 25.264-2010
Diseño, realización y coordinación: Anthropos Editorial (Nariño, S.L.), Rubí. Tel.: 93 6972296 / Fax: 93 5872661
Impresión: Novagràfik. Vivaldi, 5. Montcada i Reixac

Impreso en España - *Printed in Spain*

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada en, o transmitida por, un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia, o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la editorial.

AGRADECIMIENTOS

Queremos agradecer la labor de los estudiantes de la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, de México, y de la Universidad de La Habana, en particular de Ivette Silva Corona, Blanca Villa Rodríguez, Fabiola Gutiérrez Hernández, Sandra Martinelli, Jenny Ostrovsky, Ma. del Pilar Ortega Soto, Gabriel Astey, José Luis Vera Castrejón, Sebastián Patiño, Fernando Martínez y el Grupo de la Maestría en Teoría Literaria, de la UAM-I; y de Astrid Santana Fernández de Castro, Yoani Sánchez y el Grupo de Estudios Teóricos, de la Facultad de Artes y Letras, de la UH. Ellos colaboraron en la copia de materiales, el cotejo con los originales, la revisión del texto y otras múltiples tareas.

Igualmente, a profesoras y profesores: Aralia López, M.ª José Rodilla, Ana Rosa Domenella, Laura Cázares, José Lema, Gustavo Leyva, Daniel Toledo, Bryan Connaugton, Roberto Gómez Beltrán, Sergio Lira, y Virginia Hernández y el Área de Literatura Hispanoamericana, todos de la UAM-I; Yolanda Wood Pujols, Sonia Almazán del Olmo y Denia García Ronda, de la UH. También, a Pablo Argüelles, del Instituto de Literatura y Lingüística, así como al Ministerio de Cultura de Cuba y la Editorial Arte y Literatura, del Instituto Cubano del Libro, que han brindado su apoyo a la realización de este proyecto. Y nuestro reconocimiento especial al Consejo Editorial de la División de Ciencias Sociales y Humanidades de la UAM-I, por hacer posible la coedición de la presente obra. Igualmente, a M.ª del Rosario Hoyos y al equipo de la Sección de Producción Editorial de la Coordinación de Extensión Universitaria de la UAM-I.

Víctor Shklovski

(Rusia, 1893 - URSS, 1984)

Fundador, junto a Osip Brik, del grupo OPOIAZ (Sociedad para el Estudio del Lenguaje Poético), Víctor Shklovski estudió en la Universidad de San Petersburgo y fue profesor del Instituto de Historia del Arte. Uno de los formalistas más destacados, Shklovski se interesó en las cuestiones relativas a la trama (episodio, tautología, paralelismo, fábula/*siuzhet*/historia/trama), y en las leyes de funcionamiento de la prosa (*Tristram Shendi Sterna i teoriia romana,* 1921 [Tristram Shandy y la teoría de la novela]; *O teorii prozy,* 1925 [Sobre la teoría de la prosa]).

Uno de los textos fundamentales del formalismo ruso, casi un emblema, es «Isskustvo kak priom», 1917 («El arte como artificio», 1979), una especie de manifiesto del llamado «método formal». Interesado en el estudio científico de la literatura y en su discusión con los críticos pertenecientes al simbolismo ruso, en este texto su autor incursiona en la cuestión relativa a lo poético de la poesía. Desarrolla un concepto de importancia capital para el formalismo y la evolución ulterior de los estudios literarios, la *ostranenie* (desfamiliarización). La desfamiliarización (o desautomatización) se basa en la oposición entre una respuesta habitual y una nueva percepción que el arte produce, al interrumpir la percepción automática —el reconocimiento mecánico—, y originar una nueva conciencia de las cosas. El arte, para Shklovski, opera a través de la desfamiliarización.

Este texto, publicado en 1917, pertenece a la primera fase (1916-1921), en la cual los formalistas se ocupan de la separación de la crítica literaria de su dependencia respecto de otras disciplinas; del cambio de foco, de las condiciones externas al texto, a su organización interna; del estudio de la literatura como un tipo especial de organización verbal; de la diferencia entre lenguaje poético y lenguaje coloquial. En este escrito, Shklovski advierte cómo las imágenes son tomadas por los poetas de otros poetas (ver Bloom), y cómo el carácter estético del objeto es el resultado de una manera particular de percibir.

«El arte como artificio» (1917) fue tomado de *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (comp. Tzvetan Todorov), traducción de Ana María Nethol, México, Siglo XXI, 1995, pp. 55-70.

EL ARTE COMO ARTIFICIO

«El arte es el pensamiento por medio de imágenes». Esta frase, que puede ser dicha por un bachiller, representa también la opinión de un sabio filólogo que la coloca como punto inicial de toda teoría literaria. Esta idea ha penetrado en la conciencia de muchos; entre sus numerosos creadores debemos destacar el nombre de Potebnia: «No hay arte y, en particular, no hay poesía, sin imagen», dice en *Notas sobre la teoría de la literatura*. Más adelante agrega: «Al igual que la prosa, la poesía es sobre todo, y en primer lugar, una cierta manera de pensar y de conocer».

La poesía es una manera particular de pensar: un pensamiento por imágenes; de esta manera permite cierta economía de fuerzas mentales, una «sensación de ligereza relativa», y el sentimiento estético no es más que un reflejo de esta economía. El académico Ovsianiko-Kulikovski, que había leído seguramente con atención los libros de su maestro, comprendió y resumió así sus ideas, permaneciéndole indudablemente fiel. Potebnia y sus numerosos discípulos ven en la poesía una forma particular de pensamiento: el pensamiento por medio de imágenes; para ellos, las imágenes tienen la función de permitir agrupar los objetos y las acciones heterogéneas y explicar lo desconocido por lo conocido. Según las propias palabras de Potebnia: «La relación de la imagen con lo que ella explica, puede ser definida de la siguiente manera: *a*) la imagen es un prdicado constante para sujetos variables, un punto constante de referencia para percepciones cambiantes; *b*) la imagen es mucho más simple y mucho más clara que lo que ella explica» (p. 314),[a] o sea, «puesto que la imagen tiene por finalidad ayudarnos a comprender su significación y dado que sin esta cualidad no tiene sentido, debe sernos más familiar que lo que ella explica» (p. 291).

Sería interesante aplicar esta ley a la comparación que hace Tiuchev de la aurora con demonios sordomudos, o a la que hace Gogol del cielo con las casullas de Dios.

«Sin imágenes no hay arte». «El arte es el pensamiento por imágenes». En nombre de estas definiciones se llegó a monstruosas deformaciones, se quiso comprender la música, la arquitectura, la poesía lírica como un pensamiento por imágenes. Después de un cuarto de siglo de esfuerzos, el académico Ovsianiko-Kulikovski se ha visto finalmente obligado a aislar la poesía lírica, la arquitectura y la música, a ver en ellas formas singulares de arte, arte sin imágenes, y definirlas como artes líricas que

[a] Las referencias bibliográficas remiten a la edición tomada como base, de la cual también se reproducen aquí las notas que pueden aparecer a pie de página o al final de los diversos textos. Las notas que ahora se originan, calzan como identificación: Nota de la Presente Edición. [*N. de la P.E.*]

se dirigen directamente a las emociones. Aparece así un dominio inmenso del arte que no es una manera de pensar; una de las artes que figuran en este dominio, la poesía lírica (en el sentido estricto de la palabra), presenta sin embargo una total semejanza con el arte por imágenes: maneja las palabras de la misma manera. Sin notarlo se pasa del arte por imágenes al arte desprovisto de imágenes: la percepción que tenemos de estas dos artes es la misma.

Pero la definición: «El arte es el pensamiento por imágenes», después de notorias ecuaciones de las que omito los eslabones intermedios, produjo la siguiente: «El arte es ante todo creador de símbolos». Esta última definición ha resistido y sobrevivido al derrumbe de la teoría en que estaba fundada; se la encuentra fundamentalmente en la corriente simbolista, sobre todo en sus teorizadores.

Mucha gente piensa todavía que el pensamiento por imágenes, «los caminos y las sombras», «los surcos y los confines», representa el rasgo principal de la poesía. Para esta gente, pues, la historia del arte por imágenes consistiría en una historia del cambio de la imagen. Pero ocurre que las imágenes son casi inmóviles; de siglo en siglo, de país en país, de poeta en poeta, se transmiten sin cambiarse; las imágenes no provienen de ninguna parte, son de Dios. Cuanto más se conoce una época, más uno se persuade de que las imágenes que consideraba como la creación de tal o cual poeta fueron tomadas por él de otro poeta casi sin modificación. Todo el trabajo de las escuelas poéticas no es otra cosa que la acumulación y revelación de nuevos procedimientos para disponer y elaborar el material verbal, y consiste mucho más en la disposición de las imágenes que en su creación. Las imágenes están dadas; en poesía las imágenes son más recordadas que utilizadas para pensar.

El pensamiento por imágenes no es en todo caso el vínculo que une todas las disciplinas del arte, ni siquiera del arte literario; el cambio de imágenes no constituye la esencia del desarrollo poético.

Sabemos que se reconocen a menudo como hechos poéticos, creados para los fines de la contemplación estética, expresiones que fueron forjadas sin esperar de ellas semejante percepción. Annenski, por ejemplo, atribuía a la lengua eslava un carácter particularmente poético; André Bieli admiraba en los poetas rusos del siglo XVIII el procedimiento que consiste en colocar los adjetivos después de los sustantivos. Bieli reconocía un valor artístico a este procedimiento o, más exactamente, le atribuía un carácter intencional, considerándolo como hecho artístico, cuando en realidad no se trataba sino de una particularidad general de la lengua, debida a la influencia del eslavo eclesiástico. El objeto puede ser entonces: 1.°) creado como prosaico y percibido como poético; 2.°) creado como poético y percibido como prosaico. Esto indica que el carácter estético de un objeto, el derecho de vincularlo a la poesía, es el resultado de nuestra manera de percibir; nosotros llamaremos objetos estéticos, en el sentido estricto de la palabra, a los objetos creados mediante procedimientos particulares, cuya finalidad es la de asegurar para estos objetos una percepción estética.

La conclusión de Potebnia, que se podría reducir a una ecuación: «poesía = imagen», ha servido de fundamento a toda la teoría que afirma que imagen = símbolo = facultad de la imagen de llegar a ser un predicado constante para sujetos diferentes. Esta conclusión sedujo a los simbolistas (André Bieli, Merejkovski con sus *Compañeros eternos*) por una afinidad con sus ideas, y se encuentra en la base de su teoría. Una de las razones que llevaron a Potebnia a esta conclusión es que él no distinguía la lengua de la

poesía, de la lengua de la prosa. A causa de esto no pudo percibir que existen dos tipos de imágenes: la imagen como medio práctico de pensar, como medio de agrupar los objetos, y la imagen poética, medio de refuerzo de la impresión. Me explico: voy por la calle y veo que el hombre de sombrero que camina delante de mí ha dejado caer un paquete. Lo llamo: «Eh, tú, sombrero, has perdido tu paquete». Se trata de un ejemplo de imagen o tropo prosaico. Otro ejemplo. Varios soldados están en fila. El sargento de sección, viendo que uno de ellos está mal parado le dice: «Eh, estropajo,[b] ¿no sabes tenerte en pie?». Esta imagen es un tropo poético.

En el primer caso, la palabra sombrero era una metonimia; en el segundo, una metáfora. Pero no es esta distinción la que me parece importante. La imagen poética es uno de los medios de crear una impresión máxima. Como medio, y con respecto a su función, es igual a los otros procedimientos de la lengua poética, igual al paralelismo simple y negativo, igual a la comparación, a la repetición, a la simetría, a la hipérbole; igual a todo lo que se considera una figura, a todos los medios aptos para reforzar la sensación producida por un objeto (en una obra, las palabras y aun los sonidos pueden ser igualmente objetos); pero la imagen poética no presenta más que un parecido exterior con la imagen-fábula, con la imagen-pensamiento, que nos ejemplifica la niñita que llama a una bola «pequeña sandía» (Ovsianiko-Kulikovski, *La lengua y el arte*). La imagen poética es uno de los medios de la lengua poética; la imagen prosaica es un medio de la abstracción. Sandía en lugar de globo, o sandía en lugar de cabeza, no es más que la abstracción de una cualidad del objeto y no hay ninguna diferencia entre: cabeza-bola y sandía-bola.

Es un pensamiento, pero esta abstracción no tiene nada que ver con la poesía.

La ley de la economía de las fuerzas creadoras pertenece también al grupo de leyes admitidas universalmente. Spencer escribía: «En la base de todas las reglas que determinan la elección y el empleo de las palabras encontramos la misma exigencia primordial: la economía de la atención... Conducir el espíritu hacia la noción deseada por la vía más fácil es, a menudo, el fin único, y siempre el fin principal...» (*Filosofía del estilo*). «Si el alma poseyera fuerzas inagotables, le sería seguramente indiferente gastar mucho o poco de esta fuente; sólo tendría importancia el tiempo que se pierde. Pero como estas fuerzas son limitadas, cabe pensar que el alma trata de realizar el proceso de percepción lo más racionalmente posible, es decir, con el menor gasto de esfuerzo o, lo que es equivalente, con el máximo resultado» (R. Avenarius). Petrayitski, haciendo referencia a la ley general de la economía de las fuerzas mentales, rechaza la teoría de James sobre la base física del afecto. El principio de economía de las fuerzas creadoras, que en el examen del ritmo es particularmente cautivante, está reconocido igualmente por A. Veselovski, quien prolonga el pensamiento de Spencer: «El mérito del estilo consiste en ubicar el máximo de pensamiento en un mínimo de palabras». André Bieli, que en sus mejores páginas ha dado muchos ejemplos de ritmos complejos que podríamos llamar «en sacudidas» y que ha mostrado el carácter oscuro de los epítetos poéticos a propósito de los versos de Baratinski, considera necesario discutir la ley de la economía. Su libro representa la tentativa heroica de erigir una teoría del arte fundada en hechos no verificados, tomados de libros en desuso, en un gran conocimiento de los procedimientos poéticos y en el manual de física que se usa en los liceos de Kraievich.

[b] En ruso, la palabra «sombrero» (*shliapa*) puede usarse con los dos sentidos. [*T.T.*]

La idea de economía de las fuerzas como ley y finalidad de creación es tal vez verdadera en un caso particular del lenguaje, esto es, en la lengua cotidiana; esta misma idea se hizo extensiva a la lengua poética debido al desconocimiento de la diferencia que opone las leyes de la lengua cotidiana a las de la lengua poética. Una de las primeras indicaciones efectivas sobre la no coincidencia de estas dos lenguas nos la dio la comprobación de que la lengua poética japonesa posee dos sonidos que no existen en el japonés hablado. El artículo de L.P. Yakubinski acerca de la ausencia de la ley de disimilación de las líquidas en la lengua poética y de la tolerancia en la misma de una acumulación de sonidos semejantes, difíciles de pronunciar, representa uno de los primeros trabajos que soportan una crítica científica:[1] da cuenta de la oposición (digamos por ahora que al menos en ese caso) de las leyes de la lengua poética con las de la lengua cotidiana.[2]

Por este motivo debemos tratar las leyes de gasto y de economía en la lengua poética dentro de su propio marco, y no por analogía con la lengua prosaica.

Si examinamos las leyes generales de la percepción, vemos que una vez que las acciones llegan a ser habituales se transforman en automáticas. De modo que todos nuestros hábitos se refugian en un medio inconsciente y automático. Quienes puedan recordar la sensación que sintieron al tomar por primera vez el lápiz con la mano o hablar por primera vez una lengua extranjera, y pueden comparar esta sensación con la que sienten al hacer la misma cosa por enésima vez, estarán de acuerdo con nosotros. Las leyes de nuestro discurso prosaico, con sus frases inacabadas y sus palabras pronunciadas a medias, se explican por el proceso de automatización. Es un proceso cuya expresión ideal es el álgebra, donde los objetos están reemplazados por símbolos. En el discurso cotidiano rápido, las palabras no son pronunciadas; no son más que los primeros sonidos del nombre los que aparecen en la conciencia. Pogodin (*La lengua como creación*, p. 42) cita el ejemplo de un muchachito que pensaba la frase: «Las montañas de Suiza son lindas» como una sucesión de letras: L, m, d, S, s, l.

Esta cualidad del pensamiento ha sugerido no solamente la vía del álgebra, sino también la elección de símbolos, es decir, de letras, en particular de las iniciales. En este método algebraico de pensar, los objetos son pensados en su número y volumen; no son vistos, sino reconocidos a partir de sus primeros rasgos. El objeto pasa junto a nosotros como dentro de un paquete; sabemos que él existe a través del lugar que ocupa, pero no vemos más que su superficie. Bajo la influencia de una percepción de ese tipo el objeto se debilita, primero como percepción y luego en su reproducción. Esta percepción de la palabra prosaica explica su audición incompleta (*cf.* el artículo de L.P. Yakubinski) y por ende la reticencia del locutor (de donde provienen todos los *lapsus*). En el proceso de algebrización, de automatización del objeto, obtenemos la economía máxima de las fuerzas perceptivas: los objetos están dados por uno solo de sus rasgos, por ejemplo el número, o bien son reproducidos como siguiendo una fórmula sin que aparezca siquiera en la conciencia.

> Yo estaba limpiando la pieza, al dar la vuelta me acerqué al diván y no podía acordarme si lo había limpiado o no. Como esos movimientos son habituales e inconscientes no podía acordarme y tenía la impresión de que ya era imposible hacerlo. Por lo tanto, si he limpiado y me he olvidado, es decir, si he actuado de modo inconsciente, es exactamente como si no lo hubiera hecho. Si alguien consciente me hubiera visto, se podría restituir el gesto. Pero si nadie lo ha visto o si lo ha visto inconscientemente, si toda la vida compleja de tanta gente se desarrolla inconscientemente, es como si esta vida no hubiera existido [nota del diario de L. Tolstoi del 28 de febrero de 1897, Nikolskoe; *Letopis*, diciembre de 1915, p. 354].

1. *Ensayos sobre la teoría de la lengua poética rusa*, fasc. 1, p. 48.
2. *Ibíd.*, fasc. 2, pp. 13-21.

Así la vida desaparece transformándose en nada. La automatización devora los objetos, los hábitos, los muebles, la mujer y el miedo a la guerra. «Si la vida compleja de tanta gente se desenvuelve inconscientemente, es como si esa vida no hubiese existido». Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte. La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción es en arte un fin en sí y debe ser prolongado. *El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está «realizado» no interesa para el arte.*

La vida de la obra poética (la obra de arte) se extiende de la visión al reconocimiento, de la poesía a la prosa, de lo concreto a lo abstracto, del Quijote, hidalgo pobre e ilustrado que lleva inconscientemente la humillación a la corte del duque, al Quijote de Turgueniev, imagen amplia pero vacía, de Carlomagno a la palabra *korol*.[c] A medida que las obras y las artes mueren, van abarcando dominios cada vez más vastos; la fábula es más simbólica que el poema, el proverbio más simbólico que la fábula. Es por este motivo que la teoría de Potebnia era la menos contradictoria en el análisis de la fábula, que él había estudiado exhaustivamente; pero ella no cuadraba a las obras artísticas reales, por lo cual el libro de Potebnia no podía concluirse. Como se sabe, las *Notas sobre la teoría de la literatura* fueron editadas en 1905, 13 años después de muerto el autor.

En este libro, lo único que Potebnia elaboró totalmente es la parte concerniente a la fábula.[3]

Los objetos percibidos, muchas veces comienzan a serlo por un reconocimiento: el objeto se encuentra delante de nosotros, lo sabemos, pero ya no lo vemos. Por este motivo no podemos decir nada de él. En arte, la liberación del objeto respecto del automatismo perceptivo se logra por diferentes medios; en este artículo deseo indicar uno de los medios de que se servía casi constantemente L. Tolstoi, quien, según la opinión de Mereikovski, parece presentar los objetos tal como los ve; los ve en sí mismos, sin deformarlos.

El procedimiento de singularización en Tolstoi consiste en no llamar al objeto por su nombre sino en describirlo como si lo viera por primera vez, y en tratar cada acontecimiento como si ocurriera por primera vez; además, en la descripción del objeto no emplea los nombres dados generalmente a sus partes, sino otras palabras tomadas de la descripción de las partes correspondientes a otros objetos. Tomemos un ejemplo. En el artículo «Qué vergüenza», L.N. Tolstoi singulariza en esta forma la noción de «látigo»: «Desnudar a la gente que ha violado la ley, hacerlos caer y golpearlos con vergas en el trasero»; unas líneas después: «azotar las nalgas desnudas». Este pasaje está acompañado por una observación: «¿y por qué justamente este medio tonto y salvaje de hacer mal en lugar de otro: por ejemplo, pinchar la espalda u otro lugar del cuerpo con agujas,

[c] La palabra rusa *korol* (rey) viene de la palabra Carlomagno (Karolus).
3. *Curso sobre la teoría de la literatura. Fábula. Proverbio. Refrán*, Jarkov, 1914.

apretar las manos o los pies con torniquetes, o algo semejante?». Que se me disculpe este ejemplo algo grosero, pero es característico de los medios utilizados por Tolstoi para llegar a la conciencia. El azote habitual se singulariza tanto por su descripción como por la propuesta de cambiar su forma sin cambiar la esencia. Tolstoi utiliza constantemente el método de singularización: por ejemplo, en *Jolstomer* el relator es un caballo y los objetos son individualizados por la percepción otorgada al animal, no por la nuestra. He aquí cómo concibe el derecho de propiedad: «Comprendí muy bien lo que decían acerca de los azotes y del cristianismo. Pero quedó completamente oscura para mí, por aquel entonces, la palabra *su,* por la que pude deducir que la gente establecía un vínculo entre el jefe de las caballerizas y yo. Entonces no pude comprender de modo alguno en qué consistía aquel vínculo. Sólo mucho después, cuando me separaron de los demás caballos, me expliqué lo que significaba aquello. En esa época, no era capaz de entender lo que significaba el que yo fuera propiedad de un hombre. Las palabras *mi* caballo, que se referían a mí, a un caballo vivo, me resultaban tan extrañas como las palabras: mi tierra, mi aire, mi agua.

»Sin embargo, ejercieron una enorme influencia sobre mí. Sin cesar, pensaba en ellas; y sólo después de un largo trato con los seres humanos me expliqué, por fin, la significación que les atribuyen. Quieren decir lo siguiente: los hombres no gobiernan en la vida con hechos, sino con palabras. No les preocupa tanto la posibilidad de hacer o dejar de hacer algo, como la de hablar de distintos objetos, mediante palabras convencionales. Tales palabras, que consideran muy importantes, son, sobre todo: *mío* o *mía*; *tuyo* o *tuya*. Las aplican a toda clase de cosas y de seres. Incluso a la tierra, a sus semejantes y a los caballos.

»Además, han convenido en que uno sólo puede decir mío a una cosa determinada. Y aquel que puede aplicar el término mío a un número mayor de cosas, según el juego convenido, se considera la persona más feliz. No sé por qué las cosas son de este modo; pero me consta que son así. Durante mucho tiempo, traté de explicarme esto, suponiendo que redundaba en algún provecho directo; pero resultó inexacto.

»Muchas personas de las que me llamaban su caballo ni me montaban siquiera; y, en cambio, lo hacían otros. No eran ellos los que me daban de comer, sino otros extraños. Tampoco eran ellos los que me hacían bien, sino los cocheros, los herreros y, por lo general, personas ajenas. Posteriormente, cuando hube ensanchado el círculo de mis observaciones, me convencí de que no sólo respecto de nosotros, los caballos, el concepto *mío* no tiene ningún otro fundamento que un bajo instinto animal, que los hombres llaman sentimiento o derecho de propiedad. El hombre dice: "mi casa"; pero nunca vive en ella. Tan sólo se preocupa de construirla y de mantenerla. El comerciante dice: "mi tienda", "mi pañería", por ejemplo; pero no utiliza la ropa del mejor paño que vende en ella. Hay gentes que llaman a la tierra "mi tierra", pero nunca la han visto y jamás la han recorrido. Hay hombres que llaman a algunas mujeres "mi mujer", "mi esposa" y, sin embargo, éstas viven con otros hombres. Las gentes no buscan en la vida hacer lo que ellos consideran el bien, sino la manera de poder decir *mío* del mayor número posible de cosas. Ahora estoy persuadido de que en esto estriba la diferencia esencial entre nosotros y los hombres. Por tanto, sin hablar ya de otras prerrogativas nuestras, sólo por este hecho podemos decir, con seguridad, que entre los seres vivos nos hallamos en un escalón más alto que los hombres. La actividad de los hombres, al menos de los hombres con quienes tuve trato yo, se traduce en palabras, mientras que la nuestra se manifiesta en hechos».

Al final del relato el caballo ya ha muerto, pero el modo de narración, el procedimiento, no cambia.

«El cuerpo de Serpujovskoy, que había andado, comido y bebido por el mundo, muerto en vida, fue sepultado mucho después. Su piel, su carne y sus huesos no sirvieron para nada. Lo mismo que, desde hace veinte años, su cuerpo muerto en vida había sido un grandísimo estorbo para la gente, el entierro fue una complicación más. Hacía mucho que nadie lo necesitaba; hacía mucho que constituía una carga para todos. Sin embargo, otros muertos en vida como él juzgaron conveniente, al enterrarlo, vestir su obeso cuerpo, que no tardó en descomponerse, con un buen uniforme, calzarlo con buenas botas, depositarlo en un féretro nuevo, con borlas en las cuatro esquinas. También creyeron oportuno colocar el féretro en una caja de plomo, trasladar sus restos a Moscú, donde desenterrarían otros restos humanos para dar sepultura a ese cuerpo putrefacto, cubierto de gusanos, con su uniforme nuevo y sus botas lustrosas».[4] Vemos así que al final del relato el procedimiento está aplicado fuera de su motivación ocasional.

Tolstoi ha descrito todas las batallas en *Guerra y paz* mediante este procedimiento. Estas batallas son presentadas ante todo como hechos singulares. Dado que las descripciones son muy extensas no las citaré aquí; sería necesario copiar una parte considerable de esta novela en cuatro volúmenes. Los salones y el teatro eran descritos de la misma manera:

> El centro de la escena estaba hecho de tablas uniformes; a ambos lados unos cartones pintados representaban árboles y en el fondo había un lienzo extendido. En medio de la escena se veía unas muchachas sentadas, con blusas rojas y faldas blancas. Una, muy gruesa, con traje blanco de seda, se hallaba sentada en un banco muy bajo, detrás del cual había pegado un cartón verde. Todas cantaban. Cuando acabaron aquella canción, la muchacha del vestido blanco se acercó a la concha del apuntador, y un hombre con penacho, puñal y calzones de seda que ceñían sus gruesas piernas, fue hacia ella y comenzó a cantar haciendo gestos con las manos.
>
> El hombre de los calzones ceñidos cantó solo y después cantó la muchacha. Ambos callaron y se oyó la música; entonces el hombre tomó la mano de la muchacha vestida de blanco esperando el compás para empezar la parte que tenían que cantar juntos. Ambos cantaron, y los espectadores aplaudieron y lanzaron gritos; y aquel hombre y aquella mujer, que representaban a unos enamorados, sonrieron y agitaron las manos [...].
>
> El segundo acto representaba unos monumentos; en el lienzo había un agujero que figuraba la luna. Habían levantado las pantallas de la batería; las trompetas y los contrabajos empezaron a tocar; por la derecha y la izquierda salieron muchas personas vestidas con mantos negros que llevaban una especie de puñal. Todos empezaron a agitar los brazos; después llegaron corriendo otras personas y arrastraron a la muchacha que en el primer acto vestía de blanco y en el segundo de azul. Cantaron con ella durante largo rato; finalmente la arrastraron detrás de los bastidores, desde donde se oyeron tres golpes contra un objeto metálico. Entonces todos se arrodillaron y entonaron una oración. Varias veces todo esto fue interrumpido por los gritos entusiásticos de los espectadores.

La misma técnica para el tercer acto: «Pero, repentinamente, se desencadenó una tempestad, y la orquesta ejecutó escalas cromáticas y acordes de séptima disminuida; todos corrieron arrastrando detrás de los bastidores a una de las personas presentes, y bajó el telón».

4. León N. Tolstoi, *Obras*, Madrid, Aguilar, 1966, trad. de Irene y Laura Andresco, t. II, pp. 1.121.

En el cuarto acto, «un diablo cantó en escena agitando una mano hasta que se separaron las tablas que pisaba y se dejó caer allí».[5]

Tolstoi describe de la misma manera la ciudad y el tribunal en *Resurrección*. En *La sonata a Kreutzer* describe así el casamiento: «¿Por qué la gente debe acostarse junta si sus almas son afines?». Pero no sólo aplica el procedimiento de singularización para dar la visión de un objeto que quiere presentar negativamente:

> Pierre se levantó y, pasando ante las hogueras, se dirigió al otro lado de la carretera, donde, según le habían dicho, estaban los soldados prisioneros. Tenía deseos de charlar con ellos. En la carretera, un centinela francés lo detuvo y lo mandó volver a su sitio. Pierre obedeció, pero no fue hacia las hogueras a reunirse con sus compañeros, sino hacia un coche desenganchado, donde no había nadie. Se sentó en la hierba fría, junto a una de las ruedas del vehículo, con las piernas recogidas y la cabeza inclinada, y permaneció largo rato meditando inmóvil. Transcurrió más de una hora. Nadie le molestó. Súbitamente se echó a reír con su risa grave y bondadosa. Los soldados se volvieron desde todas partes sorprendidos por aquella risa extraña y solitaria.
>
> —¡Ja, ja, ja! —reía Pierre.
>
> Y pronunció en alta voz hablando consigo mismo:
>
> —El centinela no me ha dejado pasar. Me han encerrado, me han hecho prisionero. ¿A quién? ¿A mí? ¡A mí... con mi alma inmortal! ¡Ja, ja, ja... ja, ja, ja!
>
> Volvió a echarse a reír con los ojos llenos de lágrimas [...].
>
> Pierre miró el cielo y las lejanas estrellas brillantes. «Todo eso es mío, todo eso está en mí y todo eso soy yo —pensó—. Eso es lo que han capturado y encerrado en una barraca rodeada de una valla de madera». Sonrió y fue a acostarse junto a sus compañeros [*Guerra y paz*, pp. 1.324-1.325].

Todos los que conocen bien a Tolstoi pueden encontrar en él centenares de ejemplos semejantes. Esta manera de ver los objetos fuera de su contexto condujo a Tolstoi a aplicar el método de singularización en sus últimas obras a la descripción de dogmas y de ritos, método a partir del cual sustituía las palabras habituales del uso religioso por palabras del lenguaje corriente. El resultado es algo extraño, monstruoso, considerado por mucha gente como una blasfemia que les ha herido dolorosamente. Sin embargo, se trataba siempre del mismo procedimiento con cuya ayuda Tolstoi percibía y relataba lo que le rodeaba. Las percepciones de Tolstoi sacudieron su fe al rozar objetos que durante largo tiempo no había querido tratar.

Este procedimiento de singularización no pertenece exclusivamente a Tolstoi. Si me apoyo en un material tomado de este escritor, es por una consideración puramente práctica, ya que estos textos son conocidos por todos.

Después de haber aclarado el carácter de este procedimiento, tratemos de determinar aproximadamente los límites de su aplicación. Casi siempre, donde hay imagen hay singularización. En otros términos, la diferencia entre nuestro punto de vista y el de Potebnia se puede formular de la siguiente manera: la imagen no es un predicado constante para sujetos variables. Su finalidad no es la de acercar a nuestra comprensión la significación que ella contiene, sino la de crear una percepción particular del objeto, para crear su visión y no su reconocimiento.

El arte erótico nos permite la mejor observación de las funciones de la imagen. El objeto erótico se presenta frecuentemente como una cosa jamás vista. Por ejemplo en *La Nochebuena* de Gogol:

5. León N. Tolstoi, *Obras*, ed. cit., t. I, pp. 953-958.

> Diciendo esto, se acercó a ella, tosió y, rozando con los dedos la regordeta mano, dijo con un acento en el que apuntaban la astucia y la vanidad:
>
> —¿Qué es esto, magnífica Soloja? —al decirlo, dio un salto hacia atrás.
>
> —¡Cómo! ¿Qué tengo aquí...? La mano, Osip Nikiforovich —contestó Soloja.
>
> —¡Hum...!, la mano... Je, je, je... —dijo él con el corazón contento por aquel comienzo y paseando por la habitación.
>
> —¿Y esto qué es, queridísima Soloja? —siguió con el mismo tono acercándose a ella, cogiéndola ligeramente por el cuello y dando, como antes, un salto hacia atrás.
>
> —¡Como si no lo viera usted, Osip Nikiforovich! —contesto Soloja—. El cuello, y sobre el cuello un collar.
>
> —Hum..., sobre el cuello un collar... Je, je, je —y el sacristán se paseó de nuevo por la habitación frotándose las manos.
>
> —¿Y esto qué es, incomparable Soloja? —No se sabe qué habían señalado los largos dedos del sacristán...[6]

O bien Hamsun, en *Hambre*: «Dos milagros blancos salían de su camisa».

A veces, la representación de los objetos eróticos se hace de una manera indirecta, cuya finalidad no es, evidentemente, aproximarlos a la comprensión. Este tipo de representación se refiere a los órganos sexuales como un candado y una llave en las *Adivinanzas del pueblo ruso* (D. Savodnikov, n.° 102-107), como útiles de tejido (*ibíd.*, 588-591), como arcos y flechas o como un anillo y un clavo, por ejemplo, en la bilina sobre Staver (Ribnikov, n.° 30). El marido no reconoce a su mujer vestida de guerrero. Ella le propone una adivinanza:

> ¿Te acuerdas, Staver, te acuerdas
> Cómo cuando niños íbamos por la calle
> Y jugábamos al juego del clavo?[d]
> Tú tenías un clavo de plata
> Y yo una sortija dorada.
> Yo lo lograba a veces,
> Pero tú triunfabas siempre.

Staver, hijo de Godina, dice: «Sin embargo, yo no he jugado contigo al juego del clavo». Entonces Vasilisa Mikulichna dice:

> ¿Te acuerdas, Staver, te acuerdas
> Que contigo yo aprendí a escribir?
> Yo tenía un tintero de plata
> Y tú una pluma dorada;
> Yo mojaba la pluma a veces
> Pero tú la mojabas siempre.

En otra variante de la bilina se nos da la solución:

> Entonces el terrible enviado Vasiliuchka
> Levantó sus vestimentas hasta el ombligo mismo

6. Nicolai V. Gogol, *Obras completas*, trad. de Irene Tchernowa, Madrid, Aguilar, 1951, p. 172.

[d] Juego del clavo: juego popular ruso que consiste en apuntar con un clavo al centro de una argolla dorada clavada en la tierra. [*T.T.*]

Y he allí que el joven Staver, hijo de Godina,
Reconoció la sortija dorada... [Ribnikov, 171].

Pero la singularización no es únicamente un procedimiento de adivinanzas eróticas o de eufemismos; es la base y el único sentido de todas las adivinanzas. Cada adivinanza es tanto una descripción, una definición del objeto por medio de palabras que no le son habitualmente aplicadas (ejemplo: «Dos extremidades, dos anillos y, en el medio, un clavo»), como una singularización fónica obtenida con la ayuda de una repetición deformante: *Ton da tonok? — Pol da potolok*[e] (D. Savodnikov, n.° 51), o bien, *Slon da kondrik? — Zaslon i konnik*[f] (*ibíd.*, 177).

Hay imágenes eróticas que utilizan la singularización sin ser adivinanza; por ejemplo, todos los «mazos de croquet», «los aviones», «las muñecas», «los amiguitos», etcétera, que escuchamos en boca de los cantores. Estas imágenes del cancionero tienen todas un punto en común con la imagen popular que presentan los mismos actos como el hecho de «pisar la hierba» y de «romper la albura».

El procedimiento de singularización es completamente evidente en la imagen popular de la prosa erótica, donde el oso y otros animales (o bien el diablo, otra motivación de falta de reconocimiento) no reconocen al hombre («El maestro valiente», en *Cuentos de la Gran Rusia*, notas de la sociedad imperial geográfica rusa, v. 42, n.° 52; «El soldado justo», en *Colección de la Rusia blanca de Romanov*, n.° 84, p. 344).

La falta de reconocimiento en el cuento n.° 70 de la selección de D. Zelenin, *Cuentos gran-rusos de la gobernación de Perm*, es un caso muy característico.

«Un mujik trabaja su campo con una yegua manchada. Un oso se aproxima a él y le pregunta: "Eh, amigo, ¿quién ha dado a tu yegua ese color?". "Se lo he dado yo mismo". "Pero, ¿cómo?". "Ven que te lo daré a ti también"». El oso consiente. El mujik le ata las patas, toma la reja del arado, la hace calentar al fuego y comienza a aplicarla sobre los flancos del oso. Con la reja al rojo vivo le chamusca el pelo hasta la carne y le da así el color deseado. Luego lo desata. El oso parte, se aleja un poco, se acuesta bajo un árbol y se queda quieto. Una urraca llega adonde está el mujik para picotear un poco de grano. El mujik la atrapa y le rompe una pata. La urraca vuela y se detiene en el árbol junto al cual se ha acostado el oso. Después de la urraca, una gran mosca negra se posa sobre la yegua y comienza a picarla. El mujik la caza, le mete una astilla en el trasero y la deja partir. La mosca vuela y se posa en el mismo árbol donde estaban ya la urraca y el oso. Los tres están allí. Pero he aquí que llega al campo la mujer del mujik, trayéndole la comida. El mujik come al aire libre con su mujer y luego se le echa encima. Viendo esto, el oso les dice a la urraca y a la mosca: «Mi Dios, el mujik quiere dar otra vez el color overo a alguien». La urraca le responde: «No, quiere romperle las piernas». Y a su vez la mosca: «No, quiere hundirle una astilla en el trasero». La identidad del procedimiento de este trozo con el procedimiento de *Jolstomer* creo que es evidente en ambos casos.

La singularización del acto es muy frecuente en literatura; por ejemplo, en el *Decamerón*: «el raspado del barril», «la caza del ruiseñor», «el alegre trabajo del cardador»; esta última imagen no había sido desarrollada como argumento. La singularización es también utilizada muy a menudo en la representación de los órganos sexuales.

[e] *Pol da potolok* (r): piso y techo.
[f] *Zaslon i konnik* (r): abrigo y caballero.

Una serie de temas están construidos sobre la base de la falta de reconocimiento. En los *Cuentos íntimos* de Afanasiev, por ejemplo, recuérdese «La dama tímida». Todo el cuento está basado en el hecho de no llamar al objeto por su nombre propio, en un juego de equívocos. Lo mismo ocurre en Onchukov (*La mancha femenina*, cuento n.° 525) y en otros *Cuentos íntimos*: en «El oso y el conejo», ambos animales curan la «llaga». Las construcciones del tipo «pilón y mortero», o bien «diablo e infierno» (*Decamerón*) pertenecen al mismo proceso de singularización.

En mi artículo sobre la construcción del argumento trato la singularización en el paralelismo psicológico.

Al examinar la lengua poética, tanto en sus constituyentes fonéticos y lexicales como en la disposición de las palabras y de las construcciones semánticas constituidas por ellas, percibimos que el carácter estético se revela siempre por los mismos signos. Está creado conscientemente para liberar la percepción, del automatismo. Su visión representa la finalidad del creador y está construida de manera artificial para que la percepción se detenga en ella y llegue al máximo de su fuerza y duración. El objeto no es percibido como una parte del espacio, sino, por así decirlo, en su continuidad. La lengua poética satisface estas condiciones. Según Aristóteles, la lengua poética debe tener un carácter extraño, sorprendente. De hecho, suele ser una lengua extranjera: el sumerio para los asirios, el latín en Europa medieval, los arabismos en los persas, el viejo búlgaro como base del ruso literario; o una lengua desarrollada al lado de la lengua literaria, como en el caso de la lengua de las canciones populares. Así también se explican la existencia de los arcaísmos tan ampliamente difundidos en la lengua poética, las dificultades de la lengua del *dolce stil nuovo* (siglo XII), la lengua de Arnaut Daniel con un esfuerzo en la pronunciación (Diez, *Leben und Werk der Troubadoure*, p. 213). L. Yakubinski ha demostrado en su artículo la ley del oscurecimiento en la fonética de la lengua poética, en el caso particular de una repetición de sonidos idénticos. La lengua de la poesía es así una lengua difícil, oscura, llena de obstáculos. En algunos casos, la lengua de la poesía se aproxima a la lengua de la prosa, pero sin contradecir la ley de dificultades.

Su hermana se llamaba Tatiana,
He aquí que por primera vez
Vengo a santificar con su nombre
Las páginas de esta tierna novela,

escribía Pushkin. Para los contemporáneos de Pushkin, la lengua poética era el estilo cuidado de Deryavin, mientras que el estilo de Pushkin con su carácter trivial (para esa época) era difícil y sorprendente. Recordemos el terror de sus contemporáneos frente a las expresiones groseras que él emplea. Pushkin utilizaba el lenguaje popular como un procedimiento destinado a retener la atención, de la misma manera que sus contemporáneos, en los discursos que solían pronunciar en francés, utilizaban palabras rusas (*cf.* los ejemplos en Tolstoi, *Guerra y paz*).

Actualmente tiene lugar un fenómeno aún más característico. La lengua literaria rusa, que es de origen extranjero, ha penetrado de tal modo en el pueblo, que ha elevado a su nivel muchos elementos de los dialectos; por el contrario, la literatura comienza a manifestar preferencia por los dialectos (Remizov, Kliuev, Esenin, tan desiguales en su talento y tan próximos en su lengua voluntariamente provinciana) y por los barbarismos (lo que ha posibilitado la aparición de la escuela de Severia-

nin). Máximo Gorki pasa actualmente de la lengua literaria al dialecto literario a lo Leskov. El lenguaje popular y la lengua literaria han intercambiado sus papeles (V. Ivanov y muchos otros). Al final somos testigos de la aparición de una fuerte tendencia que trata de crear una lengua específicamente poética; a la cabeza de esta escuela se ha colocado, como se sabe, Velemir Jlebnikov. De este modo llegamos a definir la poesía como un discurso *difícil, tortuoso*. El discurso poético es un *discurso elaborado*. La prosa permanece como un discurso ordinario, económico, fácil, correcto (*Dea prosae* es la diosa del parto fácil, correcto, de la buena posición del niño). En mi artículo sobre la construcción del argumento profundizaré en el fenómeno de oscurecimiento, de lentitud temporal, como *ley general* del arte.

Quienes pretenden que la noción de economía de las fuerzas es una constante de la lengua poética y que, más aún, es su determinante, tienen una posición justificada especialmente en lo que concierne al ritmo. La interpretación del papel del ritmo dada por Spencer parece ser indiscutible: «Los golpes que nos dan irregularmente obligan a nuestros músculos a mantener una tensión inútil, a veces perjudicial, porque no prevemos la repetición del golpe; cuando los golpes son regulares, economizamos las fuerzas». Esta indicación, a primera vista convincente, peca del vicio habitual de confundir las leyes de la lengua poética con las de la lengua prosaica. Spencer no ve ninguna diferencia entre ellas en su *Filosofía del estilo*; sin embargo es posible que existan dos tipos de ritmo. El ritmo prosaico, el ritmo de una canción que acompaña el trabajo, de la *dubinushka*,[8] reemplaza por un lado una orden: «¡Vamos!»; por otra parte, facilita el trabajo volviéndolo automático. En efecto, es más fácil marchar al ritmo de una conversación animada cuando la acción escapa a nuestra conciencia. El ritmo prosaico es importante como factor *automatizante*. Pero no ocurre lo mismo con el ritmo poético. En arte hay un «orden»; sin embargo, no hay una sola columna de un templo griego que lo siga exactamente; el ritmo estético consiste en un ritmo prosaico trasgredido. Ya se ha intentado sistematizar estas violaciones y es la tarea actual de la teoría del ritmo. Es de pensar que esta sistematización no tendrá éxito: no se trata, en efecto, de un ritmo complejo sino de una violación del ritmo, y de una violación tal, que no se la puede prever. Si esta violación llega a ser un canon, perderá la fuerza que tenía como artificio-obstáculo. Pero en relación con los problemas del ritmo, aquí no entraré en detalles. Les será consagrado otro libro.

1917

[8] Canción cantada durante la ejecución de un trabajo físico difícil. [*T.T.*]

Boris Eijenbaum

(Rusia, 1886 - URSS, 1959)

Miembro destacado de OPOIAZ (Sociedad para el Estudio del Lenguaje Poético), Boris Eijenbaum fue uno de los teóricos del formalismo ruso. Graduado de Filología en la Universidad de San Petersburgo, fungió como profesor de la Universidad de Leningrado. Su área de especialización estuvo en la narrativa rusa del XIX y la poética. En una combinación de análisis teórico y perspectiva de historia literaria, se interesó en los problemas de la prosa; en 1919 desarrolló el concepto de *skaz* («Kak sdelana *Shinel* Gogolia» [Cómo está hecho *El capote* de Gogol]), un tipo de discurso orientado hacia el narrador; así como el concepto de dominante, elemento estructurador de los componentes de un texto literario. Trabajó la relación entre la literatura y los cambios socio-históricos; convencido de la acción de los factores extraliterarios en el desarrollo de la literatura, Eijenbaum tuvo influencia en la labor ulterior de los miembros de la llamada Escuela de Tartu.

«Teoriia formalnogo metoda», 1925 [La teoría del «método formal»], es un ejemplo paradigmático de su labor de divulgación teórica de los presupuestos del formalismo. Balance histórico del conjunto de principios que durante una década ha presidido los trabajos teóricos y de historia literaria de los formalistas, en él Eijenbaum enfatiza que no se trata de una doctrina, sistema acabado o metodología, sino de un método (formal) que se ha transformado en una ciencia autónoma cuyo objeto de estudio es la literatura en cuanto «una serie específica de hechos».

Eijenbaum traza un cuadro donde entran las relaciones del formalismo con la estética, con los futuristas, con el simbolismo, con la historia de la literatura tradicional (biografista, psicológica, política, filosófica); se refiere al desarrollo del principio de concreción y especificación como «principio organizador del método formal», a la literariedad como objeto de la ciencia literaria, al análisis concreto de la forma y el estudio de los rasgos específicos del hecho literario, a las etapas en el desarrollo del método formal (primero, las tesis teóricas; luego, las cuestiones de la tradición, la evolución de las obras literarias, como sucesión dialéctica de formas, la historia literaria), y a las contribuciones de los formalistas (las nociones de forma-artificio-función, la motivación, la diferencia entre argumento y trama, la frontera existente entre verso y prosa, y entre lenguaje poético y lengua cotidiana).

«La teoría del "método formal"» (1925) ha sido tomado de *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín* (comp. Emil Volek), traducción de Emil Volek, Madrid, Fundamentos, 1992, pp. 69-113.